

1. ANAC

L' associazione degli autori - benchè abbia spesso svolto funzioni sindacali - è stata una "forza" soltanto quando ha assunto con chiarezza il compito di MOVIMENTO DI OPINIONE.

Un' associazione di autori può trovare la sua importanza, la sua forza la sua capacità d' incidere, forse le ragioni più profonde della sua stessa sopravvivenza, nel momento, nell' iniziativa culturale:

cioè se si pone come una FORZA CULTURALE che elabora analisi, modelli, e forme di lotta e li sviluppa con altre forze: sindacati dello spettacolo, partiti, confederazioni del lavoro, organizzazioni del pubblico, enti locali ecc.

Perchè queste forze, ovviamente esigenti, li possano condividere, i modelli di politica cinematografica proposti dall' associazione devono essere pertinenti, corretti, oggettivamente e socialmente validi.

Se invece l' ottica, la linea, le scelte, sono settoriali, corporative l' associazione snatura se stessa, perde il suo ruolo, il suo compito, il suo prestigio. Col suo prestigio perde anche ogni forza di contrattazione all' esterno: cioè la capacità di ottenere anche risultati pratici (anche professionali; infine: corporativi) a favore, a vantaggio dei soci (maggiori spazi di lavoro, contratto-tipo, diritto d' autore, ecc.).

(Senza fare moralismi individuali): sappiamo che il corporativismo è un fatto congenito: è la pressione naturale di interessi individuali. Per superarlo è necessario uno sforzo particolare, intenso e unitario; occorre la capacità di modificarsi. Senza questa capacità non si può riuscire - da una parte - ad accedere a una visione globale e politica, e - dall' altra - ad avere un' associazione unitaria. Il prevalere del corporativismo significa frazionismo, spoliticizzazione, qualunquismo, e, da ultimo, l' inefficacia 'esterna' cioè - di fatto - l' inesistenza dell' associazione.

Perciò la fase dell' analisi, del dibattito politico, è decisiva; il momento del chiarimento teorico fondamentale.

La nostra attuale paralisi è anche da attribuire al non aver sciolto al nostro interno i nodi teorici e politici (naturalmente collegandoli il più possibile all' esterno; pubblicizzando e ampliando ricerche e dibattiti). Da qualche tempo abbiamo adottato metodi di lavoro chiusi, impermeabili a confronti, verifiche, contatti con la realtà esterna, sociale e politica, con i partiti, le confederazioni, le altre organizzazioni dello spettacolo.

Abbiamo sprecato le nostre energie (contate, limitate) in sterili dia-tribe interne.

Bloccare il dissenso teorico e politico, catalogandolo come una categoria separata ed anomala invece che considerarlo come elemento dialettico indispensabile, è profondamente errato.

C' è chi al dibattito e alla ricchezza delle idee preferisce strane, improvvisate e meccaniche maggioranze, allontanando, stancando, con formalismi strumentalizzanti ed estenuanti, la maggior parte dei soci: così esprimendoli contro lo stesso spirito dello statuto.

Non si vuol ricordare e capire che così sono state distrutte la vitalità e la partecipazione nella vecchia ANAC pre-unificazione e che, con la nuova, la storia si sta ripetendo.

Perciò oggi la fase del confronto e del dibattito, teorici e politici, è indispensabile. E va affrontata con chiarezza, meticolosità e pazienza.

2. LA POLITICA CULTURALE: (DAL CONTENUTISMO AL FORMALISMO)

Nel dopoguerra e nei primi anni 50, quando si trattava di tutelare la rinascita industria cinematografica nazionale dall' invadenza coloniali-

stica del cinema americano, la politica della sinistra, e dell' associazione, si è identificata sostanzialmente con la generica DIFESA DEL CINEMA ITALIANO.

Negli anni '50 è passata, non senza contrasti, nella sinistra, una linea culturale fondamentale "zdanovista", inficiata dal vizio antico e grave (seppure in un certo senso più coerente della confusione di oggi) del contenutismo: la precettistica sugli argomenti; la richiesta "positività" dei significati politici; le graduatorie "a priori" a seconda dei contenuti; il sostegno acritico agli autori di quella tendenza.

Negli anni fine '50 e '60, quando il cinema italiano aveva ottenuto qualche autonomia, da un lato l'industria si era data qualche struttura, dall'altro il livello culturale medio si era abbassato, la politica della sinistra e dell'associazione si è basata sulla richiesta dell'intervento dello Stato e sul concetto del "cinema come servizio pubblico" identificandosi sostanzialmente nella POLITICA DELLA QUALITÀ, tesa a privilegiare le "opere" sui "prodotti" (se pure all'interno di una stessa pratica e di una stessa ideologia della merce cinematografica). Da ciò le formulazioni teoriche dei primi articoli della legge 1213, successivamente mai applicati.

Questa linea (intervento dello Stato, politica della qualità), se pure pertinente nei presupposti iniziali, si è rivelata sbagliata, tanto nei suoi successivi sviluppi teorici, quanto alle applicazioni. (Infatti oggi la situazione, anche a livello di elaborazione, rispetto agli anni '60, è addirittura peggiorata). Perché? Come mai? Per due motivi fondamentali.

1°. Perché si è insistito su un'idea di "stato" generico, astratto, inesistente, e non si è voluto tener conto di come era - ed è - effettivamente lo "stato", concreto, di oggi.

Anche nel cinema, come per altri settori, è necessario affrontare il nodo, l'intreccio di poteri politici e di poteri economici, di interventi statali e di interessi privati. La situazione generale italiana è caratterizzata dalle connessioni tra crisi economica e crisi politica ed istituzionale. La crisi che si aggrava sospinge i gruppi capitalistici privati a chiedere interventi dello Stato in forme nuove rispetto al passato. Queste forme sono tese ad ottenere una profonda ristrutturazione economica nell'interesse dei grandi gruppi capitalistici. (La Banca d'Italia detiene poteri esclusivi, ben oltre lo stesso Parlamento. Il Ministro del Tesoro si rifiuta di adempiere agli impegni e alle spese stabiliti dalla legge).

Ogni programmazione democratica, ogni risposta alla crisi occupazionale, ogni efficacia pluralistica degli interventi statali, si scontrano oggi non soltanto con i grandi monopoli privati ma anche e soprattutto con il nucleo fondamentale della mano pubblica. Si è verificata l'identificazione dello Stato con il potere esecutivo. Ogni intervento dello Stato, anche nel cinema, è un intervento dell'esecutivo. I vertici dei potenti economici pubblici sono diventati centrali politiche decisionali. Quando Forlani al Congresso della DC indica nel cinema, nella televisione e nella stampa, le cause della decadenza elettorale della DC non è una novità. Un cinema vivace com'era (e non è più) il nostro, non è mai piaciuto. L'esecutivo ha sempre tentato di distruggere quella che è stata la forma più indipendente e originale della cultura italiana del dopoguerra.

Le crisi ricorrenti del cinema forse non sono state direttamente provocate dalla DC. Però sicuramente non hanno mai suscitato serie preoccupazioni nei vari governi. Tutt'altro.

Dal dopoguerra in poi si è sempre tentato di attuare lo stesso disegno punitivo nei confronti del cinema italiano. E' sempre serpeggiato il disegno di piegare il cinema italiano alla volontà dei centri di potere controriformisti ed integralisti. Le stesse forze che hanno svenduto ai privati il circuito statale ECI si sono costantemente opposte alla ricostituzione del circuito pubblico. C'è sempre stata la tendenza o a distruggere le dotazioni statali a favore di pochi privati o a metterle al

loro servizio. Anche con la nuova dotazione di 48 miliardi per l' Ente gestione si è tenuto tutto fermo; lasciate le vecchie strutture del mercato; accontentate le clientele; realizzate le solite lottizzazioni; mai rispettata l' autonomia dell' Ente sempre gestito come feudo della DC; sempre impedito e sabotato il suo funzionamento; tacitate le deboli opposizioni con qualche concessione parziale e individuale. Non si è proceduto alla necessaria democratizzazione. Nessuna azione è stata rivolta allo sviluppo della cultura cinematografica, alla sua sempre maggiore socializzazione. Ciò anche contro gli obblighi statutari e legislativi.

Per tutte queste ragioni non si può continuare ad invocare un intervento generico di uno stato immaginario, inesistente.

Questa sarebbe, come è stata, una politica dell' immaginario. E' necessario il ritorno ad una politica della realtà.

L' Ente Gestione non è l' organismo che correttamente realizza l'intervento dello Stato nel cinema. E' invece il contrario: un potentato della DC, un' emanazione dell' esecutivo, un feudo di Piccoli, o di Petrilli, o di Bisaglia, o di Colombo, o di qualche altro leader dell' integralismo e della prepotenza.

2°. Il concetto di "qualità" è stato considerato soltanto (o prevalentemente) dal punto di vista del critico e dell' autore, da un punto di vista "estetico" e soggettivo, e mai dal punto di vista dello spettatore, del lavoratore; cioè popolare, di massa. Come abbiamo continuato a batterci per la libertà d' espressione degli autori arrivando soltanto con molto colpevole ritardo a capovolgere il criterio: a parlare cioè del diritto del cittadino, dello spettatore, alla libera circolazione delle idee e delle opere; così nel batterci contro la censura del mercato abbiamo proposto la linea della "qualità", cioè del "nuovo modo di produrre", a tutto vantaggio degli autori, e basta, senza essere capaci di capovolgere: proporre cioè l' unico modello corretto secondo un' ottica di sinistra: "il nuovo modo di programmare", il diritto dello spettatore ad essere più largamente e compiutamente informato, oltre ogni stortura e condizionamento di mercato, in un dialettico rapporto con l' opera cinematografica; ed è in un tale rapporto che va ricercata una sempre maggiore coscienza dello spettatore e una sicura crescita della qualità - allora sì - dell' opera cinematografica a tutti i livelli e nelle diverse possibilità di comunicazione. (Per dirla con Brecht: "si può cambiare il gusto del pubblico, in quanto pubblico, non producendo film migliori ma solo modificando le sue condizioni"). In altre parole: non è l' offerta che può modificare la domanda ma è la domanda che può modificare l' offerta.

"Cinema di qualità" è sempre rimasta una formulazione generica, astratta, utopistica, mai affrontata concretamente. Quale qualità? Definita da chi? Basata su quale concezione teorica del cinema? A quali parametri noi e i critici ci siamo riferiti e ci riferiamo per dare - nel chiuso delle salette deserte di pubblico - giudizi di qualità sulle singole opere? Per condannarne tante ed esaltarne pochissime?

Esiste o no un parametro, un codice fisso del cosiddetto linguaggio cinematografico, un patto chiaro tra spettatore ed autore, tra critico e autore? Sono legittimi o no i giudizi di qualità? E' stato giusto applicare meccanicamente al cinema le "graduatorie" della critica letteraria?

Abbiamo tollerato o avallato molti equivoci ed errori di fondo: la pretesa distinzione tra opere "artistiche" ed altre che sarebbero fuori dal discorso "artistico"; una concezione della cultura elitaria, snobistica, monopolio di pochi "chierici", pochi addetti privilegiati che devono decidere per tutti; il trapianto e l' applicazione meccanica al cinema o alla critica cinematografica di modelli letterari; sopravvivenza di crocianesimo; i criteri del cosiddetto "gusto"; i concetti di "bello", "brutto", l' estetica del "brano", del frammento; il formalismo, il feticismo della bella scrittura, della bella calligrafia; l' assenza di contatti con le esigenze, le idee, le tensioni, la domanda della base, degli spettatori (non per assecondarne le esigenze più basse, evasive ma, con fiducia -

concretamente conoscendole - per stimolarne le migliori).

E' attraverso questi meccanismi, in sostanza, che si è andato imponendo uno edanovismo rovesciato, così che alla vecchia difesa dei contenuti, si è sostituita, nella stessa proporzione, ma con più astuzia, un' aggressione nei confronti di chi è rimasto legato ai contenuti, o alla commedia o alla farsa, al romanzo popolare, o al neorealismo, mentre ogni "modo di formare" i film è legittimo e non per una permissività acritica ma per un'esigenza profonda di libertà cui tutti hanno diritto.

L' analisi si amplierebbe troppo. Però rimane da fare. Così come sarebbe da indagare e indicare le ragioni della storica, e tuttora persistente, sottovalutazione della cultura audiovisuale e verbale a vantaggio della cultura grafica, scritta (i linguaggi cifrati, reazionari, dei privilegiati).

Per chiarire meglio: tutti i molteplici giudizi, tutte le opinioni, tutte le ragioni, di tutti gli spettatori e di tutti i critici, sono legittimi e validi, sempre, così come è valido e legittimo ogni confronto d'idee e di opinioni. Quello che non è valido (diremmo: non è democartico, non è pluralistico), è che una sola tendenza, una sola "poetica", il "giudizio" di pochi, di qualche critico, di qualche funzionario, debbano prevalere sui giudizi, sulle opinioni, sulle tendenze, sulle concezioni, palesi o sotterranee, espresse o inesprese (la cultura non grafica) di tutti gli altri di tutta la società, e poi che questo giudizio, di pochi, debba addirittura impedire la realizzazione di certi film, stroncando sul nascere la dialettica spettatore-autore, società-operatore culturale. Il "gusto" singolo e individuale di qualche critico, o di qualche autore, una "tendenza" di pochi, non possono diventare una linea politica. La politica della qualità può pericolosamente diventare una politica di "graduatorie", di buoni e cattivi, di repressioni se pure involontarie: la politica di pochi privilegiati contro la domanda reale degli spettatori, contro il diritto del cittadino alla libera circolazione delle idee e delle opere, contro il principio fondamentale secondo il quale la società civile e la società politica dovrebbero potersi liberamente rispecchiare, conoscersi, riconoscersi, ragionare su se stesse, anche attraverso i film, tutti i film. Senza nessun filtro burocratico.

La linea del "nuovo modo di produrre", delle "qualità", non era soltanto burocratica, dirigista; non soltanto era sbagliata: ma si è rivelata, se pure sostenuta da qualche critico o qualche autore di sinistra, non "di sinistra". Era - ed è - romantica, utopistica, astratta: cioè mai basata su un'analisi corretta della realtà; su un esame attento della struttura nella quale si opera; su una corretta conoscenza del contesto economico - sociale e dei rapporti reali di produzione; su un' indispensabile concezione sociologica e antropologica della cultura.

Siamo dentro la più grande sinistra d' Europa e, cinematograficamente, non ce ne accorgiamo: la linea elitaria della "qualità" ci ha messo fuori. Siamo fuori situazione.

In Italia, è noto, il rapporto tra paese reale e intellettuali è sempre stato caratterizzato da profondi vuoti e lacerazioni. Non c' è da stupirsi dell' attuale divario tra società cinematografica reale e sacerdoti della qualità. Evidentemente ancora serpeggia, ogni tanto, se pure inconsapevolmente, anche purtroppo all' interno della sinistra, qualche anacronistica ed assurda sopravvivenza crociana: "...l' arte... accetta i contrasti economici senza pretendere di averli diversi da quel che sono...".

Come bisognerebbe impedire al magistrato di assurgere al ruolo di critico cinematografico applicando il dettato "...a meno che non si tratti di opera d' arte...", così bisognerebbe evitare che il critico di enti giudice-censore delle opere da fare e da non fare; che trasformi le sue opinioni - sempre legittime sul piano della valutazione o della testimonianza - in strumenti di potere e di repressione.

Nella linea di questa considerazione della "qualità" è nata e cresciuta l' idea di "un nuovo modo di produrre" che ha trovato il suo riferimento

to nell' Ente Gestione Cinema e nelle possibilità da questo offerte.

Sulla politica del "nuovo modo di produrre" è stata impegnata, prima e dopo l' unificazione, anche e particolarmente l' associazione degli autori; ne è nata in pratica una linea di tendenza, tutta avvolta attorno all' Ente Gestione Cinema, la quale - in contrasto con quella che dovrebbe essere la naturale funzione di un' associazione di autori cinematografici - ha fatto trascurare una politica sull' insieme dei problemi del cinema italiano: andamento della produzione in generale, situazione del mercato, applicazione della legge 1213, riapparizione in forza del cinema americano, rapporto tra industria cinematografica privata ed Ente Gestione Cinema, aspetti della nuova crisi del cinema italiano, disoccupazione etc

Si è sbagliato nell' orientamento politico perchè è mancata una corretta analisi della situazione.

Questa analisi va fatta senza preconcetti e schematismi. Essa deve investire le strutture del mercato cinematografico in tutte le sue componenti e non deve trascurare la situazione della cultura in generale e di quella cinematografica in particolare, evitando così di cadere nei pericoli dell' economicismo e del determinismo.

3. IL MERCATO

(Dati SIAE al 1974). Ci sono 11.223 sale. 679 "altre". 3.859 parrocchiali. 6.685 industriali.

2.500 sale (il 20%) lavorano tra 26 e 30 giorni al mese. Vendono il 70 per cento dei biglietti. Maturano l' 80% dell' incasso globale.

1.100 sale (il 10%) vendono il 35% dei biglietti e maturano il 65% degli incassi.

Moltiplicando il numero delle sale per il numero dei posti; moltiplicando il risultato per cinque spettacoli giornalieri (compreso il matinè) si ottiene il totale di posti-spettacolo-giornalieri di 6 milioni. Di questi 6 milioni ne vengono occupati, mediamente, soltanto 1.500.000. 3/4 dei posti, 4.500.000 (e degli impianti) sono, ogni giorno, vuoti, inutilizzati.

Il prezzo medio del biglietto era nel '73 di 750 lire; nel '74 di 900 lire; nel '75 di 1.200 lire; per il '76 dovrebbe fissarsi sulle 1.500 lire (le sale di prima visione di Roma e Milano sono già alle 2.500 lire.).

Anche per i processi inflazionistici e di svalutazione monetaria negli ultimi anni si è verificato un forte aumento dei costi di produzione: il costo del lavoro è aumentato del 35% circa; una settimana di lavorazione, di un film medio, costa 50 milioni; per contrastare la sempre più massiccia concorrenza degli americani si è accentuato il fenomeno del divismo, e dell' aumento delle paghe, di certi attori e di certi autori; per la progressività delle aliquote delle imposte specifiche sono aumentate le tasse; nell' ultimo triennio il maggior prelievo fiscale sui biglietti è calcolabile nel 35% (però sono dati AGIS: sarebbe meglio controllarli).

Più costosi un film più elevati sono gli interessi passivi. Il ministero del Tesoro da qualche anno non versa agli aventi diritto molti miliardi di ristorni, abbuoni, premi di qualità, 0,40%. Le generali restrizioni del credito si ripercuotono ovviamente anche nel cinema. Il tasso di sconto è stato portato al 12%. Nel mercato privato i contanti costano 22-25%.

Più aumentano gli interessi passivi maggiore è la necessità di rientri rapidi. Si fa sempre più marcata l' esigenza di una riduzione progressiva e drastica del periodo medio di sfruttamento di un film.

Il mercato si polarizza sulle prime visioni. Un film incassa l' 80% del suo totale nei primi quattro mesi, in prima visione. (Anni fa il 25-30 per cento in prima visione; il resto nelle visioni successive, e in molti anni). Oggi di un film si stampano 120-130 copie per un' uscita nazionale contemporanea, a tappeto. Prima si stampavano 35-40 copie. La lenta e capillare distribuzione "in profondità" non esiste più.

In questa situazione i film "difficili", nuovi, di lenta, graduale, faticosa penetrazione, non trovano più programmazione. Se programmati, ven-

gono spazzati via dopo qualche giorno. Per questo i migliori film stranieri (non americani) non vengono programmati. (Vedi l'elenco dei 400 film esclusi dalle nostre sale pubblicato nel libro bianco del Sindacato Critici).

Crollano i locali coi biglietti a 500-700 lire. Il circuito del medio e piccolo esercizio si disgrega. Il cinema di prima visione dei grandi centri urbani non solo non subiscono flessioni ma aumentano i profitti.

Si verifica il deperimento e la distribuzione del cinema come forma di comunicazione diretta alle masse popolari. Si accentua sempre più la natura classista del cinema. E' l'applicazione al cinema della pura logica capitalistica.

Si fa sempre più marcata la spinta a fabbricare prodotti funzionali al pubblico da 2.500 lire in prima visione; classi medie e ricche, i più abbienti. Si conferma e si accentua la storica esclusione delle masse popolari, dei lavoratori a reddito basso, dei diseredati, dei poveri, dalla rappresentazione, dalla conoscenza, dalla libera circolazione delle idee e delle opere, dall'utilizzazione dei beni sociali. Si confermano vecchie disuguaglianze, antiche emarginazioni. Gli esercenti delle sale di prima visione sfruttano fino in fondo la situazione di mercato tipicamente oligopolista nella quale operano, lasciano margini minimi o nulli alle iniziative incompatibili con il meccanismo di sfruttamento, con la struttura perfettamente organizzata soltanto per ottenere il massimo profitto.

Si sta determinando una sostanziale modificazione del concetto stesso di cinema: da veicolo di comunicazione popolare a "svago" per gruppi minoritari.

E' ovvio che da questo tipo di domanda ne derivino certe risposte, cioè certi film. E' ovvio che la dialettica spettatore-autore si caratterizzi nel senso indicato sopra. Il rapporto pubblico popolare-autori viene interrotto. Prevalgono soltanto i criteri degli esercenti come interpreti interessati del "loro" pubblico di prima visione. I criteri proposti dalla critica non "passano" mai, non influenzano, non correggono, perchè non sono di massa, di base, non sono elaborati a livelli popolari, sono elitari, snobistici, quindi irreali, privi di forza, di efficacia.

Nel caso poco frequente in cui possa accedere allo spettacolo cinematografico anche il pubblico popolare viene condizionato. Se una famiglia "modesta" di 4 persone spende 10.000 lire di biglietti, più la benzina ed il parcheggio, la proiezione dev'essere un "avvenimento": grande film, grande divertimento, grande evasione, grande stordimento romantico; e forti droghe: risate risate risate o violenza sfrenata (da ciò l'altrimenti inspiegabile successo di molti film parafascisti). Da ciò la condanna, l'emarginazione decretata anche da parte del pubblico popolare, ai film di indole più problematica, più critici, o ambigui-faticosi, o più aderenti alla dolorosa realtà quotidiana, o di ricerca, di basso costo, cioè privi di costosi richiami e vistose suggestioni, dei film di idee, di innovazione stilistica. Da ciò la condanna del film documento, dell'inchiesta, del mediometraggio, del documentario, del film sperimentale.

E' questo uno degli aspetti più mistificatori dei processi di alienazione delle opere in merce vendibile; di costrizione al consumo di certi prodotti; di mercificazione che, equiparando a merce tutto il cinema, ne omologano il consumo e ne alienano il senso; del "controllo" della coscienza esercitato nel tempo libero dei lavoratori-spettatori (l'altra faccia della medaglia è il controllo della produzione esercitato nel tempo di lavoro).

L'elenco di ricerche e tentativi che avremmo dovuto effettuare, di argomenti che avremmo dovuto affrontare, di film che avremmo dovuto fare è che il sistema di mercato, e le nostre autocensure, non hanno consentito, sarebbe sterminato. (Sull'esplosione del movimento studentesco, per esempio, e sull'emergere prepotente della questione della condizione della donna, pochissimo, quasi niente è stato fatto.

4. LA SITUAZIONE ATTUALE

I problemi economici e congiunturali sono molto gravi. Aumenta la flessione del numero degli spettatori, forse imputabile alla recessione economica generale. Aumenta la concorrenza della TV: 4 canali stranieri, il colore imminente, il miglioramento già in atto coi telegiornali e prevedibile con i nuovi programmi a partire da ottobre. (In pochi mesi, a Roma, si sono venduti 100.000 televisori a colori). Il cinema italiano trova spazi di mercato sempre più ridotti a tutto vantaggio degli americani. Diminuiscono anche i proventi dei mercati esteri (pagando il prezzo della mancata politica per una diffusione della cultura cinematografica italiana all'estero): non si esportano i nostri film "provinciali", basati su lazzi semidialettali dei nostri comici-divi sconosciuti all'estero.

Diminuisce il volume della produzione. Diminuiscono i livelli occupazionali. Diminuisce il livello culturale e politico delle opere, il loro potenziale d'informazione, di "presenza" nella società. Diminuiscono gli spazi di lavoro, soprattutto per gli esordienti, i nuovi autori. La struttura del sistema (esercizio, distribuzione) è chiusa e rigida: si oppone ad ogni rinnovamento. Alcune forti concentrazioni di circuiti di sale dominano il mercato decisivo: quello delle prime visioni dei grandi centri urbani. Gli esercenti sono diventati l'unica struttura capitalistica solida della nostra economia cinematografica. Tra l'altro essi si valgono della loro potenza per influenzare un gruppo di 90-100 deputati della maggioranza per "sottomettere" nuove leggi e decreti alle loro esigenze. Gli esercenti trattengono illegalmente, senza versarli agli aventi diritto, per 4-6-8 mesi, decine di miliardi di incassi in contante, coi quali operano nel generale mercato finanziario.

Nella stagione '74-'75, da agosto a fine marzo, nelle prime visioni delle 16 città capozona, i film che hanno superato il miliardo sono stati nove: sei italiani, uno americano, uno francese, uno inglese. Nel corrispondente periodo '75-'76 la situazione si modifica così: dodici film miliardari: sette italiani, cinque americani.

Dall'agosto '74 a fine febbraio '75, gli incassi nelle prime visioni, nelle città capozona, sono: italiani e coproduzioni 65%; americani 20,50% altri 14,50%. Nel periodo corrispondente agosto '75 - febbraio '76 italiani e coproduzioni calano al 55%; gli americani aumentano al 33,50%; gli altri calano all'11% circa. Per la stagione in corso, '76-'77, la previsione è: sotto il 50%.

Nel mercato vengono immessi film nuovi nelle seguenti proporzioni: nel '72: 280 italiani e 257 stranieri; nel '73: 254 italiani e 238 stranieri; nel '74: 224 italiani e 290 stranieri.

Nel periodo agosto '75 - gennaio '76, nonostante l'aumento medio del 10% del prezzo del biglietto, i film italiani hanno incassato l'1,7% in meno rispetto all'anno precedente, mentre avrebbero dovuto aumentare, per il solo rincaro dei biglietti, del 10%.

Nello stesso periodo il cinema americano ha incassato 19 miliardi circa, per 96 film, con un incremento, rispetto all'anno precedente, del 87 per cento! (controllare).

Mancate applicazioni della legge e disfunzioni ministeriali: al 10 marzo '76 la commissione per la programmazione obbligatoria deve ancora visionare 269 film del periodo '70-'74. (Devono essere ancora perfino visionati 26 film del 1970).

La commissione per i premi di qualità deve ancora visionare: 47 film del '71, 87 del '72, 51 del '73, 39 del '74. Per il '75 la commissione non ha ancora iniziato i lavori. Per il primo semestre '73 la commissione non può concludere i suoi lavori perchè il 20% dei film è privo dei requisiti di nazionalità.

La legge 1213 dice che i cortometraggi devono essere esaminati nel trimestre successivo alla loro presentazione. Invece sono ancora in corso esami per due trimestri del '71, tre del '73, due del '74. Per il '75, la

commissione non ha ancora iniziato i lavori.

Intanto la stretta creditizia ha prodotto un ulteriore rafforzamento dei gruppi finanziari più potenti. Il settore della distribuzione italiana è dominato dalla Titanus e dalla Cineriz, legate o a gruppi monopolistici, o alle banche, o alle multinazionali, e di fatto alleate ai grossi circuiti oligopolistici di sale. Le case di noleggio medie e piccole sono al limite della sopravvivenza. Stanno riacquistando l'antica forza, e l'antica prepotenza, le case di distribuzione americane, alcune delle quali come la Warner- stanno già giocando al rialzo.

Come previsto da chi si opponeva alla linea del "nuovo modo di produrre", i produttori, come categoria imprenditoriale, come effettivi datori di lavoro, non esistono più. Non costituiscono più una struttura. Sono ormai diventati semplici esecutori specialisti, o intermediari, mediatori, appaltatori di film progettati e finanziati dai distributori. La loro autonomia creativa o imprenditoriale, che è sempre stata molto ridotta, oggi è inesistente anche se la loro associazione, l'Unione dei Produttori, tenta di vantare ancora una propria politica ed un proprio peso, che gli autori hanno il dovere di contrastare e non di ignorare.

I distributori grandi e medi sono sempre più finanziati dalle banche e dagli istituti finanziari controllati dall'IRI cioè dalle partecipazioni statali. L'intreccio tra intervento dello Stato e industria privata si va facendo sempre più marcato anche nel cinema. Si dice che la CINERIZ sia stata sovvenzionata per oltre 10 miliardi da istituti controllati dall'IRI. Così interviene oggi lo Stato nel cinema. A parte i gruppi degli esercenti privati oggi quasi tutto il cinema è finanziato dallo Stato. Sicuramente viene finanziato tutto il cinema passivo. Una società è stata recentemente "salvata", per un passivo di 5 miliardi, dalla Banca del Lavoro, cioè dallo Stato.

Altrettanto negativi sono i risultati dell'intervento diretto dello Stato nel settore cinematografico. Il fondo di dotazione di 48 miliardi ricevuto dall'Ente Gestione nell'agosto '71 in attuazione della legge finanziaria.... è stato speso nei seguenti modi: (Rendiconto al 31/12/74)

- 17 miliardi circa per passività pregresse e debiti delle precedenti gestioni. (Illegale: la legge proscriveva di utilizzare allo scopo solo 8 miliardi).

- 11 miliardi circa per spese di gestione corrente, stipendi ecc.

- 2 miliardi e 700 milioni per la ristrutturazione di Cinecittà. 500 milioni per la ristrutturazione dell'Istituto Luce.

- 10 miliardi circa per investimenti di cui 6 per l'acquisizione, da parte dell'Italnoleggio di 66 film, 49 italiani e 17 stranieri.

- 300 milioni per la gestione o programmazione (e non la proprietà) di 16 sale cinematografiche.

- Il residuo di 8 miliardi non era ancora stato versato dal Tesoro, al 16/2/1975. Liberati da impegni già assunti, gli 8 diventano 6 miliardi, sicuramente assorbiti dalle spese correnti di pura gestione e di pura sopravvivenza. Spesi questi 6 miliardi il fondo di 48 miliardi si è essiccato definitivamente.

Alla luce di quanto detto sopra avremmo il dovere improrogabile di chiedere un'INCHIESTA PARLAMENTARE sul complesso della spesa dello Stato per il cinema e sui prestiti concessi ai distributori e produttori privati dalla Banca del Lavoro e da altri istituti finanziari controllati dall'IRI, sui 20 miliardi prestati dall'IMI a Dino De Laurentis per Cinecittà; su tutta la conduzione amministrativa dell'Ente Gestione dalla sua costituzione fino ad oggi; pubblicizzare e dibattere i bilanci, i costi e i ricavi, le entrate e le uscite; i preventivi e i consuntivi dei film finanziati. Sicuramente nessun autore si oppone o si opporrà all'esigenza oggettiva e improrogabile di questa richiesta.

L'intervento parlamentare dovrà chiarire come mai lo sforzo dello Stato, della collettività, per sostenere l'industria cinematografica possa essere distorto a tal punto da diventare economicamente e culturalmente

fallimentare. E' con l' aiuto delle banche pubbliche, infatti, oltre che con le leggi dello stato, che si possono realizzare le grandi concentrazioni a livello di esercizio e di noleggio. E' attraverso la selezione del credito (certi noleggi sì, altri no - vedi Euro -; certi produttori sì e altri no - vale a dire certi film sì e altri no -) che si orienta la produzione italiana, l' attuale squallida produzione italiana che cede il mercato interno al cinema americano e non è più in grado di varcare le frontiere.

Gli attuali criteri con cui vengono erogati i crediti, i finanziamenti e gli incentivi, non sono dunque validi né dal punto di vista economico né da quello sociale-culturale.

5. PROSPETTIVE

Il quadro descritto finora appare certo sconcertante. Però non è il caso né di rassegnarci, né di fare del catastrofismo, né di tacitare le nostre frustrazioni con fughe in avanti estremistiche e utopistiche. Gli slogan per "spazi nuovi", senza che si faccia nulla per crearli sul serio questi spazi, nella realtà del mercato, nella società, sono demagogici, illusori, colpevoli.

E' ovvio che il ruolo di un' organizzazione di "lavoratori intellettuali" dovrebbe consistere soprattutto nel contribuire a rafforzare e ad organizzare un tipo di domanda reale che capovolga il solito alibi capitalista: "la gente vuole film di consumo e noi glie li diamo". (Anche noi altri autori glieli diamo).

Infatti i film che non rispondono alla nuova domanda degli spettatori, che non parlano più della realtà italiana, che predicano la violenza privata, o di stato, che trasformano la spinta innovatrice della libertà sessuale nel sex-shop della pornografia, portano le nostre firme. Ogni tanto qualcuno di noi ci prova, però di solito accettiamo o avalliamo, con il nostro lavoro, quell' ideologia dell' esercizio che diciamo di voler combattere, o quell' ideologia delle lottizzazioni burocratiche dell' integralismo di stato che a parole denunciamo.

Ma sappiamo anche che esistono i condizionamenti strutturali e culturali. Da un pezzo la cultura italiana non fornisce più gli strumenti per capire le nuove realtà della società. Se la critica coltiva ancora il mito del film "bello" e dell' autore-genio sempre intento ad osservare il proprio ombelico e a scambiarlo per il centro del mondo, la responsabilità non è soltanto per gli autori.

Questa vecchia cultura (non soltanto cinematografica; tutta) non sa più rispondere - come ormai da più parti viene riconosciuto - alle nuove domande della società. Sulle macerie dei vecchi valori, e della disgregazione dell' attuale sistema di potere, i lavoratori, le masse popolari, i nuovi ceti emergenti stanno elaborando valori nuovi che non possono essere incasellati nei vecchi parametri né tantomeno essere valutati secondo i canoni della vecchia estetica, secondo anacronistiche certezze scolastiche.

Gli autori dovrebbero essere capaci - abbandonando finalmente la politica dell' immaginario - di inserirsi, di tener conto della situazione politica e sociale nella quale operano e, soprattutto, opereranno. La posizione più corretta, perché avanzata, che gli autori possono assumere consiste nel capire che i loro problemi professionali e sindacali si possono affrontare e risolvere soltanto nell' ambito di complessive scelte culturali e politiche.

Da un lato bisogna essere consapevoli che non si possono, nel sistema capitalistico, creare isole di socialismo cinematografico. La trasformazione di tutto in merce è un dato fisiologico del capitale. Si tratta, per il momento, di far avanzare di volta in volta il livello delle contraddizioni. Se contribuiscono a tale fine nuove leggi, nuove istituzioni culturali, nuove - se pure parziali - strutture di mercato, avranno già svolto una funzione positiva.

Dall' altro lato dovremmo ricordarci che il 15 giugno non è stato un semplice spostamento elettorale ma il sintomo dell' affiorare di una maggioranza che tende a modificare o a rovesciare gli orientamenti, anche culturali, dominanti nel paese da 30 anni. Il 15 giugno ha segnato lo spostamento di vasti strati sociali in una direzione nuova, con una componente popolare dominante. Non è stato un sussulto di schede ma l' espressione del fatto che la maggioranza del popolo non vuole più vivere come nel passato ed esige nuovi modelli culturali e morali, di comportamento.

Qualsiasi nuova linea di politica culturale si deve basare su una nuova attenzione al pubblico, agli strumenti del suo condizionamento, ai mezzi per la sua liberazione. (Per ridare un senso al cinema bisogna considerare il pubblico come protagonista attivo e non più come soggetto passivo). Il pluralismo, il decentramento delle pubbliche amministrazioni, anche culturali, la libertà d' accesso ai mezzi d' informazione, tutto il patrimonio delle tematiche studentesche e femministe, possono costituire gli elementi del rinnovamento profondo, i momenti di costruzione di un grande schieramento di forze, anche cinematografiche.

Si può e si deve partecipare ad un' azione, a una battaglia culturale di massa. Può essere il momento della capacità creativa delle masse, della loro iniziativa storica. Può essere il momento della costruzione della nuova società.

Si può contribuire a modificare le condizioni della domanda o a rispondere alle domande insoddisfatte. Con iniziative di base si possono organizzare i "nuovi" spettatori, si può promuovere e definire la nuova domanda cinematografica. Solo questa nuova domanda, e i nuovi spazi di programmazione per soddisfarla, possono contribuire, direttamente o indirettamente, a determinare nuovi indirizzi produttivi.

Soltanto così si può ripristinare, rifondare, un corretto rapporto tra pubblico e autori, riannodare il contatto dialettico, le reciproche influenze (oggi interrotte dalla presenza dell' esercente-mediatore in esclusiva) tra spettatori ed operatori culturali. Solo la linea del NUOVO MODO DI PROGRAMMARE può consentire la realizzazione del NUOVO MODO DI PRODURRE

D' altra parte esistono segni positivi e rilevanti di una potenziale disponibilità al mutamento da parte degli spettatori: lo dimostrano le numerose iniziative di base rivolte all' organizzazione di nuovi canali e di nuove forme di programmazione che rinnovano e, in un certo senso, superano, le consumate esperienze del tradizionale associazionismo.

Com' è noto, la crisi economica generale di oggi è anche la crisi dell' ideologia dello sviluppo capitalistico, la crisi dei modelli secondo i quali i concetti di democrazia e di progresso venivano identificati con il capitalismo e con il cosiddetto consumismo. Quest' ultimo ha trasformato in merci sempre più costose anche i bisogni più elementari dei cittadini: casa, salute, scuola, uso del tempo libero: anche quello dedicato allo spettacolo cinematografico.

Le forze finora egemoni hanno sempre provocato o avallato il distacco fra politica culturale e politica economica, fra cultura di massa e cultura di élite, fra consumi sociali e industria dei consumi.

Le forze finora egemoni si trovano oggi in una grave crisi strutturale che nello stesso tempo è anche sovrastrutturale, culturale. C' è un vuoto -anche cinematografico- da riempire.

La questione di una politica culturale di massa e di una politica degli audiovisivi è davvero secondaria nell' ambito di un disegno generale che miri ad un nuovo modello di sviluppo economico?

Se la questione ideale non emergerà come avvenimento prioritario, se non ci sarà mobilitazione di massa, sarà forse possibile far nascere quel nuovo CONTRATTO SOCIALE sulla base del quale si chiederanno altri sacrifici e nuovi comportamenti? In che misura gli audiovisivi potrebbero contribuire in questo senso?

Il protrarsi della depressione economica e l' accentuarsi delle difficoltà potrebbero anche far esaurire la carica di partecipazione al rinno-

vamento del paese da parte delle masse popolari. La questione di una diversa "qualità" della vita dei cittadini non è una questione urgente soltanto economica e politica, ma anche culturale. E cinematografica.

Il movimento di riforme culturali è il naturale alleato del movimento, che si batte per un nuovo modello di sviluppo economico.

6. IL DECENTRAMENTO

Tale sviluppo economico e culturale deve svolgersi per linee orizzontali e non verticali. E' necessario quindi un processo di mobilitazione delle varie energie disponibili negli ambienti politici, sociali, culturali, regionali.

Anche noi autori potremmo collaborare alle attività di programmazione democratica per lo sviluppo cinematografico in tutto il territorio: una programmazione che abbia come poli gli enti locali adeguatamente dotati e l' associazionismo in quanto espressione della partecipazione sociale, e di una presenza popolare.

Poichè l' intervento dello Stato, nel cinema, dovrà essere basato sui principi del pluralismo e del decentramento, e cioè dovrà essere molteplice e differenziato, possono assumere grande rilievo le iniziative locali, di base.

Gli enti locali dalla tolleranza nella marginalità dei ghetti d' essai possono passare ad un responsabile e attivo atteggiamento promozionale, naturalmente esentato da qualsiasi preoccupazione di accentramento e di controllo burocratico centrale.

In applicazione al principio del pluralismo gli enti locali possono costituire un nuovo circuito popolare, autonomo, democratico, alternativo ai monopoli dell' esercizio privato. Questi circuiti locali possono funzionare da stimolo, confronto, controllo, nei confronti del costituendo circuito di stato.

Una domanda proveniente dal movimento organizzato si differenzia molto ed ha un peso economico strutturalmente molto diverso dai consumi disordinati e senza sbocco imposti dall' industria culturale.

Si possono indicare alcuni obiettivi riguardanti la promozione dell' attività cinematografica da parte degli enti locali:

- liberalizzazione delle licenze per nuove sale, o per l' uso " nuovo " di vecchie sale, in favore dell' associazione e delle organizzazioni dei lavoratori.

- ricostituzione del piccolo esercizio oggi in disfacimento.

- avviare un processo atto a "riempire" una parte di quei 4 milioni e mezzo di posti-cinema giornalmente inutilizzati.

- riscattare l' uso delle strutture già esistenti nel territorio, nelle fabbriche, nelle aziende: case del popolo, cooperative Cral, consorzi sale di alcune regioni.

- attivazione di centri di promozione culturale gestiti dalle forze sindacali o dai comitati di quartiere: i centri "polivalenti" (come il Politecnico di Roma: cinema, teatro, bottega di scultura e pittura, partecipazione dei bambini).

I centri polivalenti dovrebbero essere dotati di attrezzature video - tape; dovrebbero programmare spettacoli di cortometraggi o di lungometraggi emarginati dal mercato ad un PREZZO POLITICO.

La copertura fra spese di gestione ed incassi dovrebbe essere assicurata o dai fondi per le attività culturali degli Enti Locali o dal fondo speciale previsto dalla legge del cinema e amministrato dal Ministero dello Spettacolo (a consuntivo e presentazione del bilancio. Un po' come avviene oggi per il teatro).

L' attività degli enti locali potrebbe trasformare profondamente il "pubblico" tradizionale; potrebbe dar luogo a una nuova dinamica, a nuovi movimenti, alla creazione di nuova domanda. Rimetterebbe in discussione, connotandolo in termini popolari e di classe, il tradizionale rapporto

fra produzione e "consumo" culturale.

Oggi "la città" si è andata distruggendo sul piano del tessuto sociale, della socialità. La gente non si incontra, non discute più, perchè non esistono i luoghi, gli spazi, i momenti dell' incontro. Questi luoghi vanno "fisicamente" ricreati. Bisogna ricostituire il tessuto democratico: gruppi attivi, associazionismo, sindacato, partito, case del popolo, case della cultura, centri polivalenti. E manifestazioni "itineranti" una tantum. (Vedi il successo dei Festival dell' Unità e delle giornate del cinema di Venezia).

7. CONCLUSIONE

Abbiamo cercato fin qui di dire, sia pure schematicamente, quali sono i problemi e i temi che dovrebbero, a nostro avviso, dibattere gli autori. Il nostro vuole essere un contributo alla ricerca di una linea politica cinematografica adeguata alle esigenze della situazione del paese e della cinematografia, nella consapevolezza che su questi temi e problemi ci debba essere anche il contributo di tutte le forze che determinano le scelte del nostro settore.

Noi abbiamo sempre sostenuto, e continuiamo a sostenere, che la nostra associazione deve riconsiderare, rivedere e correggere la linea politica degli ultimi anni; deve decidersi a prendere atto che era una linea politica inadeguata e che, negli ultimi tempi, essa ha condotto anche alla paralisi della nostra associazione. Nella sostanza, lo scontro che si è svolto nell' ANAC è stato ed è uno scontro tra chi vuole proseguire sulla vecchia strada e chi vuole aggiustare il tiro non eludendo la critica e l'autocritica, non per cercare responsabili e giocare al palleggio delle colpe, ma per individuare gli obiettivi dell' azione degli autori senza paraocchi, senza preconcetti ed aprioristiche esclusioni. Questo è il nostro programma.

Le soluzioni, le "proposte concrete", le indicazioni di carattere operativo devono nascere e possono nascere soltanto e dopo un processo unitario di analisi, di ricerca, di elaborazione svolte dagli autori, dalle associazioni, dai sindacati, dai partiti: è questo il compito dell' associazione per l' avvenire, a partire da questo momento.

Su questo desideriamo essere espliciti. Noi proponiamo una linea di politica culturale-cinematografica ed un metodo di azione e di lavoro per l' associazione. Su questa linea - se accettata - chiediamo che lavori tutta l' associazione. Essa, d'altra parte, non è in contraddizione con alcune indicazioni che sono già emerse nelle rare discussioni che gli autori hanno avuto la possibilità di fare. E sono indicazioni coerenti con le promesse di ordine generale che abbiamo avanzato. Ad esempio:

1. Sulla censura. In merito è sufficiente ribadire che la battaglia contro il cinema dell' incultura e della regressione non si può condurre in termini sovrastrutturali (leggi, codici, repressioni giudiziarie ed amministrative) ma in termini strutturali. Cioè: eliminando le condizioni che rendono violenza, volgarità, pornografia merci vendibili; rompendo gli apparati verticistici di controllo e le concentrazioni monopolistiche, le strozzature del mercato.

In quest' ultimo periodo sono state ventilate iniziative tendenti da un lato alla totale "liberalizzazione" del discorso cinematografico in termini di liceità penale e dall' altro ad un suo esplicito condizionamento in termini di sperequazione fiscale. E' una questione che gli autori devono affrontare subito in termini di principio. Esclusa dalla porta, l' ideologia del codice Rocco rientrerebbe dalla finestra. Gli autori devono respingere la vecchia distinzione secondo la quale soltanto il discorso cosiddetto "artistico" avrebbe il privilegio di potersi svolgere liberamente, mentre l' altro, il "non artistico", dovrebbe essere represso, se non più penalmente, almeno fiscalmente.

Ogni discorso, tutti i discorsi possibili tramite il cinema ed offerti dal mercato ai cittadini adulti devono essere ugualmente liberi. Unica con

dizione della loro libera circolazione può essere l' eventuale divieto ai minori. Con tale prospettiva bisogna procedere all' abolizione della censura amministrativa, all' eliminazione sul codice penale delle norme repressive della legislazione fascista (vilipendio ecc.). Nello stesso tempo sarebbe opportuno un chiarimento definitivo sulle ambigue formulazioni dell' articolo 21 della Costituzione.

2. Nuova legge sul cinema. La legge attualmente in vigore è completamente superata. (Ed è tutta in favore degli esercenti privati: contro il cinema italiano). Non si può procedere a modifiche parziali. E' necessario, intanto, che si dia luogo ad una legge generale organica che riallacci, nell' interesse di tutta la cinematografia, il settore privato e quello pubblico, e che indichi un "sistema" generale diverso, basato sui seguenti, nuovi criteri e obbiettivi:

- una visione complessiva delle funzioni del gruppo cinematografico pubblico e del rapporto fondamentale con la RAI-TV; un progetto chiaro di una politica cinematografica della TV.

- interventi a livello delle strutture: cioè correggere, almeno parzialmente, le storture del mercato, l' oligopolio della distribuzione.

- riconsiderare tutto il meccanismo delle detassazioni (oggi in favore degli esercenti: film di "qualità", film per ragazzi).

- rivedere in modo radicale quei meccanismi dell' intervento dello Stato che oggi premiano i film che incassano di più.

- riesaminare tutti i criteri delle concessioni di crediti all' industria privata sottoponendoli al controllo di una gestione democratica ed alla garanzia della pubblicizzazione dei bilanci.

- modificare le norme per l' apertura di nuove sale nella direzione della creazione di sempre maggiori spazi di libertà autogestite.

- studiare - tenendo anche conto dei suggerimenti contenuti nel rapporto elaborato dal Partito Laburista di Terry - un meccanismo attraverso il quale lo Stato possa recuperare una parte degli investimenti attraverso le programmazioni in TV.

- istituire un organismo per la diffusione della cultura cinematografica italiana all' estero.

In particolare per quanto riguarda l' Ente Gestione:

a) stabilito che bisogna assegnare all' Ente un adeguato finanziamento questo deve essere inequivocabilmente finalizzato e destinato in prevalenza alla ricostituzione del circuito pubblico per correggere l' indirizzo finora seguito dall' Ente rivolto invece alla produzione. Il circuito pubblico deve assolvere a due compiti fondamentali: costituire un' alternativa al circuito privato con presenza nelle città-chiave (sale di prima visione, proseguimento e seconde visioni); costituire una rete di sale nel territorio nazionale, gestendola con criteri nuovi (prezzi politici, produzione culturale affidata alle forze locali, ecc.) perchè si realizzi un rapporto critico e dialettico tra il pubblico e l' opera cinematografica, e perchè diventi un sicuro punto di riferimento per lo sviluppo di una nuova attività produttiva.

b) Considerate le esperienze sostanzialmente negative della conduzione del gruppo cinematografico pubblico è indispensabile sottrarre l' Ente al gioco del clientelismo, al sottogoverno e alla burocrazia con una gestione democratica e adeguati controlli (si può fare riferimento alle recenti innovazioni (perfezionate) adottate per la RAI-TV) e affermare i principi della competenza, professionalità e della responsabilità diretta dei dirigenti.

c) Considerati gli esiti inconsistenti ottenuti finora, i modi dell' intervento vanno radicalmente modificati affinchè possano incidere realmente sul complesso della produzione nazionale. Una modifica della legislazione cinematografica, dovrà consentire a l' INC di non doversi più accollare il peso dell' intero costo del film. L' INC dovrà stabilire particolari rapporti di collaborazione con le cooperative e le forme associative di produzione. L' INC dovrà inoltre alimentare anche le iniziative perife

riche favorendo in questo modo il reale decentramento e l' autonomia delle varie iniziative cinematografiche. Per la diffusione del film italiano all' estero, tra le altre iniziative, l' INC dovrà proporsi anche l' apertura di alcune sale nelle maggiori città dei paesi stranieri.

d) Constatata la quasi completa stasi dell' Istituto Luce, si deve riconfermare la necessità che questo istituto diventi un centro di documentazione, sperimentazione e ricerca, che soddisfi - in collegamento con le scuole di ogni ordine e grado - le esigenze della cinematografia didattica e scientifica; che abbia rapporti funzionali ed organici con il Centro Sperimentale (eventuale unificazione tra i due istituti), e gli enti regionali; che possa rispondere alla domanda di un particolare impiego del mezzo cinematografico e si configuri perciò come un servizio utile alla collettività.

3. Cinema europeo. Non possiamo ignorare infine, che da qualche tempo si parla da più parti di un "cinema europeo". Il discorso si è fatto più incalzante di recente per la crisi che ha investito il sistema delle coproduzioni; una crisi a nostro avviso chiarificatrice, giacché molti sono stati i danni arrecati alla nostra cinematografia dai molti aspetti incontrollati della speculazione finanziaria che ha caratterizzato finora buona parte delle coproduzioni: danni cioè alle strutture economiche ed alle possibilità di espressione del nostro cinema.

La crisi dell' istituto della coproduzione - sebbene a nostro avvisoolutare - è ora strumentalizzata dall' associazione dei produttori e dal Ministero dello Spettacolo per dare credito ad una nuova politica - la politica del "film europeo", di un "cinema europeo" - che dovrebbe essere il superamento delle coproduzioni e dei danni da esse arrecati.

E' questo un tentativo di salvataggio dei soliti gruppi egemoni; è un salto in avanti assurdo, è l' abbandono dei reali problemi della nostra cinematografia per la ricerca di nuovi profitti, è la volontà di abbandonare la difesa di tutte le nostre migliori tradizioni, del nostro cinema comunque, per un non meglio identificato cinema europeo.

Si stanno cercando le definizioni - "culturali", economiche, giuridiche - del "film europeo" come se si trattasse di un nuovo modello di automobili. Gli autori sono rimasti finora assenti da questo dibattito, ma l' assenza non ci darà nessuna ragione, nessun risultato. L' ANICA e il Ministero dello spettacolo già lavorano in direzione di una armonizzazione delle legislazioni cinematografiche dei paesi europei - che in passato hanno preso parte alle coproduzioni - al fine di mettere in atto le strutture che dovrebbero consentire un mercato cinematografico europeo. Tutto ciò viene perseguito anche in funzione - si dice - di una difesa dalla concorrenza del cinema americano. Ma queste affermazioni furono già alla base della nascita del sistema delle coproduzioni che fu poi, invece, strumentalizzato dalle grandi compagnie della MPAA. Cosa può accadere nel meccanismo di un futuro mercato cinematografico europeo? Cosa ne pensano gli autori? E' impossibile condizionare questa nuova politica, o impedirla, stando a guardare.

La complessa situazione che abbiamo cercato di delineare in questa nostra proposta impone che tutta l'associazione s'impegno in un dibattito aperto, costruttivo, senza riserve, in modo che, pur nelle particolari divergenze, possa emergere una chiara assunzione di responsabilità. Per questo, la cosa più importante che possiamo fare oggi è di far rivivere un'associazione diversa. E di vivere noi stessi, con animo diverso, la nostra partecipazione all'associazione, il nostro lavoro per l'associazione, non per noi stessi dentro l' associazione.

In modo particolare riteniamo che soltanto nella fase dell' applicazione della linea da noi proposta possa ricostituirsi l'unità dell' associazione.

Nanni LOY, Ugo PIRRO, Libero BIZZARRI, Giorgio ARLO-
RIO, Lucio BATTISTRADA, Elda TATTOLI, Gillo PONTECOR-
VO, Nino RUSSO, Marco LETO, Filippo D'AMICO, Mario
GALLO.

Premessa

Con questo documento non intendiamo offrire soluzioni miracolistiche ai problemi dell' ANAC, bensì esporre le convinzioni che abbiamo e un programma di lavoro.

Ci sarà sicuramente chi reagirà con insofferenza a quello che potrà essere definito come un "ennesimo" documento, frutto di un "efficientismo" teso a posizioni di potere; diciamo subito che questo è un terreno di scontro rissoso, falso e personalizzato, sul quale ci rifiutiamo ancora una volta e una volta per tutte di essere trascinati.

E ci rifiutiamo perchè siamo stanchi di interminabili discussioni condotte con la permanente finalità di una continua paralisi; siamo stanchi di uno spreco di tempo e di energie vanificati dagli assenteismi, dalle reciproche neutralizzazioni, siamo stanchi di una pratica associativa che assegna ai soci "più importanti" il ruolo di decidere e ai soci "meno importanti" il ruolo di lavorare; siamo stanchi del formalistico rispetto di posizioni di potere e di egemonie culturali con le quali ricercare a tutti i costi mediazioni umanistiche.

Non intendiamo perciò entrare in polemiche sterili o recriminatorie sia sul modo con cui è avvenuta l' unificazione tra ANAC e AACI e sia sulla vita dell' associazione in questo primo anno di vita.

Consideriamo un dato indiscutibile l' unità raggiunta. Ma siamo anche convinti che l' unificazione non abbia fatto superare all' associazione la sua crisi, che si prolunga ormai da troppo tempo, e che la mantiene in uno stato di sostanziale immobilismo e di precaria esistenza. D' altra parte, riteniamo che tutti avvertano l' esigenza non rimandabile di uscire da questa crisi che è incompatibile con le responsabilità degli intellettuali, degli operatori culturali, degli autori, tanto più impegnative, in questo momento, rispetto alla complessa situazione che il paese attraversa.

Per un anno, nell' Associazione unificata, ci siamo battuti, nelle linee politiche e nelle decisioni operative, per raggiungere l' unanimità, considerata l' unica via per uscire dalla crisi. L' esperienza ci ha dimostrato - e dobbiamo riconoscerlo criticamente e autocriticamente - che l' unanimità è impraticabile.

E allora, per mettere fine a questa situazione paralizzante, non ci resta che la strada del confronto politico chiaro, inderogabile, che ponga tutti i soci di fronte a impegni vincolanti, a scelte di campo, a programmi precisi.

Su questi impegni, scelte e programmi, potranno così formarsi aggregazioni democratiche di maggioranze e di minoranze: la maggioranza assumerà le sue responsabilità di gestione dell' Associazione, la minoranza svolgerà il suo ruolo di opposizione altrettanto responsabile, e quindi non paralizzante, bensì critica.

Il documento che segue - rigorosamente ispirato alla "piattaforma, parte integrante dello statuto", nonché all' articolo 3 dello statuto stesso, di cui intende approfondire le indicazioni, specificare i contenuti, estrarre priorità operative - è un documento che tende a rinnovare l' ANAC, sviluppando anche tutto quanto di meglio ANAC e ANAC-AACI hanno negli ultimi anni elaborato e portato avanti; è la nostra proposta politica ai soci dell' Associazione impegnati in questo momento di dibattito pre-elettorale.

E' quindi, fuori di ogni dubbio, un documento che - se potrà essere arricchito dal dibattito assembleare - non aspira a mediazioni unanimistiche.

Se sarà approvato dalla maggioranza, esso costituirà la linea politica e il programma operativo dell' ANAC nel suo secondo anno di vita.

Se resterà in minoranza, su di esso fonderemo la nostra battaglia all' opposizione.

1. L' unificazione dell' ANAC e dell' AACI e la nascita dell' ANAC Unita =
ria sono avvenute alla vigilia di un voto che ha dimostrato esplicita=
mento che il paese è cambiato.

L' affermazione che "il paese è in crisi" ci appare generica, se non addi=
rittura carica di rischi qualunquistici.

E' in crisi un sistema socio-economico (di tipo capitalistico); è in crisi
la sua maggiore rappresentanza politica (la DC); sono in crisi un' egemo =
nia culturale e una gerarchia di valori, coi quali per 30 anni la classe
dirigente ha teso ad organizzare il consenso intorno al proprio potere.

La contraddizione tra lo sviluppo delle forze produttive e i rapporti di
produzione esistenti è giunta ad un livello molto alto, in cui i margini
di manovra delle classi che tradizionalmente detengono il potere in Italia
sono diminuiti e si riducono sempre più, mentre le masse popolari si pongono
non più soltanto come forze d' opposizione, bensì come forze che inten=
dono partecipare alla gestione e alla direzione della società.

2. In questo quadro, che ruolo può avere un' associazione, l' ANAC Unita =
ria, di dimensioni minuscole, composta da circa trecento "autori cinema=
tografici", cioè da coloro che, secondo lo statuto, "operano con mezzi au=
diovisuali"?

Nonostante le sue minuscole dimensioni, l' ANAC ha avuto un ruolo ed un pe=
so nella storia culturale italiana del dopoguerra. Nonostante la sua crisi
attuale, essa è evidentemente ancora una forza viva e importante, se conti=
nua a coagulare interessi, scontri, battaglie, lotte.

3. In passato, l' ANAC - nata nella tradizione del Circolo Italiano del Ci=
nema, formatosi nel clima della guerra fredda, della maggioranza assolu=
ta della DC, della discriminazione nei confronti delle forze culturali de=
mocratiche, dell' offensiva reazionaria contro il neorealismo - era vera=
mente un' associazione che rappresentava e raggruppava pressochè tutti gli
"autori cinematografici".

Fino al 1973, l' ANAC e poi l' ANAC e l' AACI hanno condotto battaglie de=
mocratiche e portato avanti iniziative unitarie che ne hanno dimostrato il
potenziale politico e culturale, la possibilità di incidere sulla realtà
culturale del paese, di aggregare altre forze culturali, sindacali ed asso=
ciative, di lottare anche per esse. Ciò va ricordato da parte di chi espli=
citamente, oggi, propone che l' ANAC si riduca a puro strumento corporati=
vo; da chi ripropone cioè alla nostra Associazione quello che l' ANICA, l'
AGIS, le forze culturali più accademiche e conformiste, baronali ed egemo=
niche, nascoste in tutte le istituzioni ed in tutti i partiti politici, da
tempo sperano. Si accusa l' ANAC, a questo riguardo, per la sua carenza ne
il campo "assistenziale", e a tali carenze vengono ricondotte le cause del
distacco di alcuni soci dalla vita associativa. Sappiamo tutti che, per la
sua natura, l' ANAC non ha mai avuto una partecipazione attiva della tota=
lità dei suoi soci, e intendiamo sottolineare la strumentalità qualunqui =
stica che rischia di sottendere questo tipo di argomenti. Ma siamo anche
convinti che è nostro preciso dovere promuovere il massimo possibile di
partecipazione degli autori alla vita e all' attività dell' ANAC e rilanciare
l' incidenza dell' Associazione nella battaglia culturale.

4. Un primo sforzo da fare per risolvere la crisi dell' Associazione e pro=
muovere la partecipazione degli autori al rilancio della sua incidenza,
nella battaglia culturale, riguarda il reggiungimento di una maggiore defi=
nizione sull' attuale identità dell' ANAC, che risente negativamente della
mancanza di chiarezza sull' attuale identità dell' "autore" e quindi del
suo ruolo. Ma chi sono oggi gli autori?

Ci sono autori che realizzano film a lungometraggio, film per la televisio=
ne, documentari di vario tipo, pubblicità cinetelevisiva, servizi e inchie=
ste TV, nastri video-tape, cartoni animati, materiali didattici e scienti=
fici.

fici, ricerche sperimentali ecc.

Ci sono autori che lavorano per l' industria cinematografica privata, per la televisione, per l' Ente Gestione Cinema.

Ci sono autori costantemente occupati, autori sotto-occupati, autori disoccupati.

Ci sono gli autori costantemente occupati che quindi operano esclusivamente nel campo audiovisuale (cinema e tv), e ci sono gli autori sotto-occupati o disoccupati costretti quindi a cercare lavoro in altri campi.

Ci sono autori che vogliono lavorare in altri campi oltre a quello audiovisuale.

Ci sono autori i cui compensi professionali sono altissimi (decine o centinaia di milioni) ed altri i cui compensi professionali sono appena sufficienti per sopravvivere.

Ci sono autori colpiti dalla censura amministrativa ufficiale, da quella occulta della tv, dai sequestri giudiziari; ci sono autori i cui film sono "censurati" dal mercato capitalistico che impedisce di fatto la loro circolazione; ci sono autori che la struttura capitalistica produttiva-distributiva "censura" impedendo loro addirittura la realizzazione dei propri progetti.

Ci sono autori convinti del "valore sociale e culturale del cinema e dei mezzi audiovisivi" (statuto dell' ANAC), altri legati ad una visione individualistica della propria professionalità, altri ancora mossi esclusivamente dalla ricerca del successo e del denaro.

Ci sono autori che realizzano opere cui vengono riconosciute qualità sociali e culturali (indipendentemente dagli incassi o dagli indici di ascolto) ed altri che confezionano prodotti senza alcuna qualità.

Ci sono autori cui viene riconosciuta un' egemonia culturale, consacrata dal successo, ed altri stimati in ambiti culturalmente specialistici.

Ci sono autori che ritengono socialmente utile avvalersi di moduli spettacolari consacrati dal successo per diffondere contenuti democratici; e ci sono autori che considerano mistificante qualsiasi opera che non compia una rottura anche con la tradizione formale del cinema spettacolare.

Ci sono autori che considerano i prodotti cinematografici come prodotti di prima categoria e quelli televisivi come prodotti di seconda categoria.

Ci sono autori che realizzano prodotti di altissimo costo, ed aspirano alla libertà che assicurerebbe la produzione a basso costo; e ci sono autori che realizzano prodotti a basso e bassissimo costo, ed aspirano alla libertà che assicurerebbe la produzione ad altissimo costo.

Ci sono autori impegnati in attività politiche con militanza di partito; altri attivi politicamente ma indipendenti; altri che esauriscono il proprio impegno politico nel proprio lavoro; altri ancora di fatto disimpegnati, che si muovono in una logica puramente mercantile, pur se in genere si dichiarano democratici, antifascisti e di sinistra.

Ci sono autori soddisfatti del proprio lavoro e del proprio ruolo, e altri profondamente insoddisfatti.

Nell' ANAC ci sono autori di tutti questi tipi (e tanti altri sono fuori dell' Associazione): e l' elenco è certamente incompleto.

Pensare che essi possano convivere in un' associazione in modo idilliaco, unanime, privo di conflitti è pura utopia. Eppure, questa è stata spesso un' aspirazione dell' ANAC Unitaria: quanto fosse velleitaria lo abbiamo visto. Tuttavia noi riteniamo che questa varietà di modi d' essere "autori", sia positiva, se non altro nel senso che essa rivela e riflette una realtà multiforme e dinamica.

Ma proprio questa varietà porta ad escludere, come impraticabile, la tesi già ricordata di coloro che sostengono che l' ANAC debba essere un' associazione di categoria che si occupi esclusivamente della difesa degli interessi materiali degli "autori".

Riteniamo che, proprio per questa varietà di modi di essere "autori", l' ANAC possa e debba svolgere una sua politica culturale nel campo dell' attività audiovisuale, trovandone l' immane collegamento

organico e dialettico con un' azione di difesa degli interessi materiali dei suoi soci.

Siamo convinti che l' ANAC possa svolgere la sua politica culturale in modo autonomo dai partiti, con i quali riteniamo corretto istituire rapporti di confronto sui grandi temi d' interesse generale.

Siamo convinti che l' ANAC possa svolgere la sua azione di difesa degli interessi materiali dei suoi soci in modo autonomo, pur mantenendo un rapporto di collaborazione con i sindacati di categoria.

5. Un secondo sforzo che, a nostro avviso, va fatto, riguarda la definitiva chiarezza sul campo d' intervento dell' ANAC Unitaria.

Una volta c' era soltanto il cinema. Allora, c' erano soltanto gli "autori cinematografici" ad operare con il mezzo audiovisivo.

Oggi, il cinema non è più dominatore incontrastato del mondo delle immagini. Esso fa parte di un sistema, quello dell' informazione-comunicazione di massa: e in questo sistema il posto di maggior importanza sociale è occupato dalla televisione. Questo è un dato della realtà, nonostante le resistenze, le incredulità, gli scetticismi, le incomprensioni aristocratiche di tanti. E questa è una scelta di chiarezza che l' ANAC Unitaria deve fare, e per essa i suoi soci: occuparsi soltanto di cinema od occuparsi del sistema di informazione-comunicazione audiovisuale, e quindi in particolare anche di televisione.

La mancanza di chiarezza su questo problema di fondo determina negli autori uno stato d' incertezza, che è una delle cause di scarsa partecipazione o di non adesione all' Associazione. Dei giovani, in particolare, e di tutte le energie più nuove e più vive.

Noi siamo convinti che scegliere di occuparsi soltanto di cinema sia anacronistico e porti l' ANAC a ridursi progressivamente ad una corporazione-cenacolo di nostalgici, avulsa dalla realtà.

Riteniamo perciò che il campo d' intervento dell' ANAC sia quello dell' informazione-comunicazione audiovisuale: quindi soprattutto cinema e televisione, tenendo ovviamente conto delle rispettive specificità e dei rapporti che li collegano.

Questa estensione del campo d' intervento dell' ANAC significa inevitabilmente un aumento delle sue contraddizioni interne, dal momento che vi sono da un estremo autori i quali operano prevalentemente nel cinema e che magari vedono minacciati i loro interessi dalla televisione, mentre vi sono all' opposto autori che operano prevalentemente in televisione e che sono indotti - anche da tradizioni corporative - ad ignorare il cinema, confinandolo in uno spazio chiuso da ridurre sempre più.

Siamo però convinti che si tratti di preoccupazioni e di atteggiamenti collegati con una concezione arretrata - aristocratica o subalterna - del ruolo dell' "autore", e che sia compito dell' Associazione, sviluppando una elaborazione teorica ed un' azione pratica, contribuire al superamento di queste posizioni.

Ma questa estensione del campo d' intervento dell' ANAC, che noi sosteniamo, significa qualcosa di molto più profondo. Il sistema dell' informazione-comunicazione audiovisuale non è più localizzabile semplicemente nella sala cinematografica tradizionale, di prima o di seconda visione.

Attraverso il video, entra nelle case dei cittadini. Investe strutture pubbliche di massa, come la scuola, facendo sorgere l' esigenza di una nuova disciplina: l' educazione visiva. Si collega con le questioni più generali della cultura. Diventa centro d' interesse - e di scontro - per quel che riguarda il ruolo dello stato e delle sue articolazioni regionali e locali delle istituzioni culturali pubbliche. Supera i confini nazionali per diventare materia d' intervento di organismi come la comunità europea. Pone problemi economici e tecnologici nei quali sono interessate e coinvolte grandi imprese multinazionali, le quali elaborano accurate tattiche e strategie finalizzate all' aumento dei profitti e all' organizzazione del consenso. Determina nuovi compiti e nuove responsabilità per le organizzazioni

ni sociali dei cittadini: i partiti, le Confederazioni del lavoro, l' associazionismo di massa, la cooperazione, e li obbliga a loro volta alla definizione di una loro tattica e di una loro strategia in questo settore, da opporre a quelle delle classi dominanti.

Investe di nuova luce lo stesso ambito cinematografico: sviluppandolo ed esigendo una maggiore e più attenta analisi del ruolo che esso svolge nella formazione dei cittadini; imponendone l' estensione ai settori scolastici e specializzati; accentuando su di esso e sulla sua attività l' attenzione di tutte le forze politiche, sindacali e culturali.

E cosa significa tutto ciò per un' associazione come l' ANAC? Significa la necessità di una visione più ampia rispetto a quella - ristretta o corporativa - del solo fenomeno cinematografico circoscritto ai film che circolano nelle sale. Significa uno sforzo di analisi, di approfondimento, di elaborazione per definire ed organizzare problemi specifici e settoriali (che pure continuano ad esistere, e che continuano ad avere un loro peso, e che continuano giustamente ad interessare gli autori) e problemi più generali (dei quali gli autori non possono disinteressarsi, visto il rapporto dialettico che esiste tra problemi generali e problemi specifici).

Significa il superamento di individualismi miopi e riduttivi, un maggiore impegno associativo, la necessità di una crescita della coscienza critica in primo luogo degli autori, la consapevolezza di una loro maggiore responsabilità.

Questa è l' Associazione che dobbiamo creare, se non vogliamo la sua fine. Attraverso un processo nè breve nè facile, ma sicuri della collaborazione e della partecipazione attiva di tutti i soci che si riconoscono in questo obiettivo, di tutti i nuovi soci che in questo obiettivo si riconosceranno.

5. Il problema di fondo che abbiamo davanti è allora quello di trovare tra "autori" così diversi e in un campo d' intervento così complesso, una linea politico-culturale che qualifichi l' ANAC in base alla nuova responsabilità che il paese pone oggi agli intellettuali e agli "autori". Una linea politico-culturale che traduca operativamente lo statuto sul quale ci siamo unificati, e che sia capace di aggregare la maggioranza attiva di tutti gli autori che si trovano attualmente sia dentro che fuori dell'ANAC. Una linea che sappia, al tempo stesso, individuare le esigenze prioritarie di difesa degli interessi materiali della maggioranza degli autori, senza distinzioni di categoria A, B o C.

E' nel rapporto tra gli "autori" ed il paese che riteniamo sia possibile cogliere gli elementi per una proposta di linea politica culturale. Un paese che, essendo cambiato, tra le tante richieste che fa, tra le tante esigenze che avanza, tra le tante necessità che rivela, tra le tante proposte che elabora, esprime anche una nuova domanda culturale. Una nuova domanda culturale in tutti i campi, compreso quindi quello dell' informazione-comunicazione audiovisuale. Una nuova domanda culturale che è ancora in parte latente, ma in certi casi già cosciente ed esplicita.

Lo "spettatore" di questo paese cambiato non vuole semplicemente "prodotti nuovi": esige soprattutto una maggiore partecipazione. Questo è il segno nuovo, questa è l' esigenza qualitativamente diversa che mette in discussione e chiede di modificare il processo produttivo, il prodotto, il processo fruitivo.

Il suo obiettivo non è quello di ottenere piccoli spazi alternativi o minuscoli ghetti: aspirazioni che la parte più avanzata del paese, la classe operaia, ha sempre rifiutato come non sue, per la loro natura fondamentalmente radical-piccolo-borghese.

La sua lotta è quella per l' affermazione di nuovi valori che vanno emergendo. Lentamente, certo, ma anche attraverso l' attività promozionale, l' inizio di un lavoro formativo oltre che informativo, di tutti gli autori.

La sua esigenza è quella di modelli culturali diversi da quelli che il sistema dominante, con i suoi intellettuali ad esso organici, ha sempre im-

posto, sia pure con tutta la gamma di furbeschi aggiornamenti di cui è puntualmente capace.

La sua ricerca è quella di una coscienza critica sempre maggiore, di una libertà sempre più intera e sempre più responsabile.

In questo processo, gli intellettuali, gli "autori", sono investiti -lo ripetiamo un'altra volta- di precise responsabilità. Possono scegliere: l'assenteismo, la strumentalizzazione, il tatticismo, la reciproca neutralizzazione dissimulata dalla demagogia che gratifica cattive coscienze. Oppure l'impegno in tutte quelle iniziative che consentano una profonda trasformazione di tutto il sistema culturale, e la partecipazione alla pari nella battaglia ideale che si sta svolgendo nel paese.

Certamente, in quest'ultimo caso, anche con la conseguenza di mettere in discussione se stessi, di rinunciare ad insostenibili privilegi, di schierarsi contro le egemonie culturali funzionali al profitto ed alla conservazione.

7. Ed ecco che possiamo cominciare ad individuare atteggiamenti, modi di comportamento, scelte ed obiettivi sui quali aggregarci.

Non accettiamo più il vecchio costume in base al quale i soci dell'ANAC si dividerebbero in autori "ricchi" e "poveri", "vecchi" e "giovani", "famosi" o "sconosciuti", autori di "grandi film" e di "piccoli" videonastri, autori per il "grande" e per il "piccolo" schermo. Rifiutiamo queste regole di un gioco imposto dal sistema produttivo-distributivo audiovisuale di tipo paleocapitalistico, che da alcuni è condiviso attraverso la concezione di una malintesa e mistificata professionalità. Rifiutiamo anche ogni demagogia astrattamente egualitaristica che non ponga l'esigenza di una nuova e responsabile coscienza del proprio ruolo, cioè di una "nuova professionalità".

Affermiamo che la nuova fondamentale responsabilità politico-culturale che investe gli autori esige per tutti una qualificazione dell'occupazione, tesa a una produzione audiovisuale che risponda il più possibile alla domanda di una nuova cultura che emerga dal paese.

Non può essere un'azione di breve periodo. Ma va iniziata subito, strettamente correlata alla difesa - non corporativa - del diritto al lavoro degli "autori".

Per il conseguimento di questi obiettivi, riteniamo intanto di dover affrontare, nel concreto, una serie di nodi strutturali del sistema audiovisuale italiano, che specifichiamo di seguito nel "programma di attività per un anno".

PROGRAMMA DI ATTIVITA' PER UN ANNO

1. Assetto legislativo del cinema

a) Esso investe due problemi: quello dell'assetto economico e quello della "censura".

La legge sull'assetto economico e produttivo, dal 1965, è da tutti considerata come superata. Alcuni partiti politici sono già al lavoro per l'approntamento di progetti legislativi generali.

Dopo i recenti gravissimi avvenimenti "censori", al di là della ribadita necessità di abolire la censura amministrativa, si è da più parti posto il problema sostanziale di abolire le norme penali riguardanti i reati di

b) Data l'attuale situazione politica, consideriamo fondamentale l'ipotesi che soltanto all'inizio della nuova legislatura si possa affrontare, in sede parlamentare, l'iter di una nuova legge generale sia sull'assetto economico che sui problemi della libertà d'espressione e comunicazione. Abbiamo quindi davanti un periodo che va da un massimo di un anno (nel caso di elezioni politiche alla normale scadenza di questa legislatura) a pochi mesi (nel caso di elezioni politiche anticipate).

Considerando la necessità che su questo problema si sviluppi un ampio dibattito, prima di tutto in seno all'Associazione, e poi nel paese, in mo-